

ヴァーグナーが描き出す女性像

——ゼンタとエリーザベトの考察を中心に——

竹 田 利 奈

は じ め に

リヒャルト・ヴァーグナー（Richard Wagner, 1813-1883）は 19 世紀のドイツを代表する偉大な作曲家である。特にヴァーグナーはオペラ・楽劇作家として名を馳せており、彼の作品は現在も世界各地の劇場で上演されている。しかし、彼の前半生は苦悩の連続であり、自分の理想とする音楽を聴衆に理解してもらうまでは多くの時間を要した。本論文で取り上げる『さまよえるオランダ人』と『タンホイザー』は、ヴァーグナーが自身の音楽を見出すための大きな第一歩であり、後の作品の基盤となる重要な作品である。

この二作品は、不幸な男性主人公が、貞節な女性の死によって救われるという筋において共通している。本論文では、呪われた男性主人公を救いへと導く二人の女性、ゼンタとエリーザベトに焦点を絞り、ヴァーグナーがこの二人の女性をどのような存在として描いたのかという問いに答えることを考察の中心に据えることにする。さらにこの考察によって、ヴァーグナーがこの二作品において、彼が目指す音楽芸術をどのように表現しているのかという点についても明らかにしてゆきたい。

第 1 章 オランダ人を救いへと導く女性ゼンタの考察

ヴァーグナーの『さまよえるオランダ人』（*Der fliegende Holländer*）は、

ハインリヒ・ハイネの『フォン・シュナーベレヴォプスキ氏の回想録』(*Aus Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*, 1831 年) 第 7 章に収められている「幽霊船の物語」に依拠している。この物語を読んだことに加え、1839 年の夏にラトヴィアのリーガからパリへ向かう航海の途中に遭遇した嵐の体験がヴァーグナーの創作意欲を掻き立てたとヴァーグナーは後に回想している⁽¹⁾。ヴァーグナーはパリに到着した後、1840 年 5 月にまず散文の脚本を書き始め、そして翌年 5 月に韻文の脚本を完成させた。また脚本制作中の 1840 年 5 月から作曲も始め、1841 年 11 月に総譜を仕上げた⁽²⁾。パリではヴァーグナーの作品様式は評価されず、上演のチャンスは得られなかったが、1842 年にドレスデン宮廷劇場で初演を迎えた前作『リエンツィ』(*Rienzi*) の成功を受けて、ヴァーグナーは 1843 年 1 月 2 日にドレスデンの同劇場で『さまよえるオランダ人』を初演することができた⁽³⁾。

第 1 節 『さまよえるオランダ人』の中心テーマ

この作品の出発点には、呪いによって永遠に海上をさまよいつづけることを余儀なくされたオランダ人船長の存在がある。彼は死によって苦しみから解放されることも許されていない。オランダ人が呪われた理由は、第 2 幕の「ゼンタのバラード」の中でごく簡単に述べられている。

ゼンタ：

ひどい嵐や風の怒りたげるとき、
(Bei bösem Wind und Sturmes Wut)
彼は一つの岬を回ろうとした。

-
- (1) Vgl. Richard Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. (1851) In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer Band 6. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, S.231. 以下ヴァーグナーの著作からの引用は、本全集に拠り、巻数、頁数を付す。
- (2) バリー・ミリントン原著監修 (三宅幸夫、山崎太郎日本語版監修) 『ヴァーグナー大事典』平凡社 1999 年 166 頁を参照。
- (3) Vgl. Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. S.249.

彼は呪い、恐れを知らぬ勇気で言った、

(*er schwur und flucht' mit tollem Mut*)

「私は永遠に止めないぞ！」(*In Ewigkeit lass' ich nicht ab!*)

フイ！－悪魔 (*Satan*) がそれを聞いていた！－ヨホヘ！

フイ！－悪魔がそれを本気にした！－ヨホヘ！

フイ！－それから彼は呪われて海の上を休みなくさまよう！－

でもこのあわれな男が

地上で救済を見出すだろうと

天使の教え。

これぞ神の恵みなのです！ (*S.22 f.*)⁽⁴⁾

この台詞からは、嵐の中、岬を回ろうとしたオランダ人が発した言葉を悪魔が聞き、その悪魔がオランダ人を呪ったことしか分らない。ヴァーグナーは1851年に記した『友人たちへの伝言』⁽⁵⁾という論文の中でオランダ人がかけられた呪いについて、「オランダ人の船乗りは大胆な行いをした罰として悪魔によって呪われた。(ここでは悪魔は激流と嵐であることは明らかである。)」⁽⁶⁾と述べている。この呪いにはキリスト教の神と悪魔が関与していると考えられる。ヴァーグナー研究者のエーゴン・フォスはオランダ人にかけられた呪いを次のように解釈している。

-
- (4) リブレットの引用は全て以下に拠る。*Dichtungen und Schriften. Band 2*. リブレットからの引用は本文中に頁数を示す。尚、リブレットの日本語訳は以下を参照した。ヴォルフガング・ヴァーグナー (渡辺護・柴田南雄・内垣恵一編集)『ヴァーグナー大全集 1 中期 I』中央公論社 1979 年
- (5) ヴァーグナーがチューリヒに亡命していた時 (1849-1858 年)、ロマン派三部作の詩劇を出版する計画あり、その際に序文として『友人たちへの伝言』が書かれた。また批評家が抱いた嫌疑に対する弁明としての役割も持っている。リヒャルト・ワーグナー (三光長治監訳、杉谷恭一、藤野一夫、高辻知義訳)『友人たちへの伝言』法政大学出版局 2012 年 402 頁を参照。
- (6) *Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde. S.238*. 日本語訳は以下を参照した。リヒャルト・ワーグナー (三光長治監訳、杉谷恭一、藤野一夫、高辻知義訳) 前掲書

実のところオランダ人はプロメテウスのように、人間に禁じられた神々の領域に入り込み、この行為のために罪を被った人間の一人である。(中略) 彼ら(船乗りたち)が行ったことは、一般的に禁じられたもの、つまりタブーを破るものとして理解され、それに応じてさまよえるオランダ人伝説のほぼ全てのバージョンにおいて、禁じられた領域に突き進もうとする船乗りたちに、生涯の迫害と罪を告げ知らせるために、岬の霊(**der Geist der umsegelten Kaps**)、あるいはそれどころか父なる神自身(**Gottvater**)さえ登場する。⁽⁷⁾

このようにオランダ人の大胆な行為はキリスト教によって、人間には許されない不遜な行為として断罪される。こうしてオランダ人は、永遠に海をさまよいつつ続けなければならなくなった。オランダ人の呪いを解くためには、天使によって告げられた、ただ一つの方法がある。それは7年に一度上陸を許され、その時にオランダ人に永遠の貞節を誓ってくれる女性を見つけることであった。これが『さまよえるオランダ人』の中心テーマである。

第2節 真の主人公としてのゼンタ

この作品をよく見ると、表題のオランダ人よりも、彼の救済者となる娘ゼンタの方が重要な役割を果たしていることが分かる。この節では、ゼンタの存在を詳しく考察する。

1. 父ダーラントにとってのゼンタ

始めにゼンタの父ダーラントの目に映るゼンタ像について考察する。第1幕では、ゼンタはダーラントの語りの中だけに登場する。オランダ人とダーラントの対話の場面で、ダーラントは次のようにゼンタのことを自慢している。

(7) Egon Voss: »Wagner und kein Ende« *Betrachtungen und Studien*. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1996, S.74.

ダーラント：

見知らぬ人よ、私は確かに美しい娘を持っている。

それはそれは親孝行者で

私の誇り、私の最高の宝。

(*Sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter*)

不幸のときは慰めであり、幸いの時は私の喜び。

君はさまざまな宝石や価値高き真珠をくれる。

最高の宝石に対しては誠実なる妻 (*ein treues Weib*) だ。(S.17)

この台詞からもうかがえるように、ダーラントにとってゼンタは財宝と同じ価値を持つ存在であり、彼はオランダ人の持つ財宝を手に入れたいという自分の欲を満たすために、ゼンタとオランダ人を結び付けようとしている。したがってダーラントは近代の商人に典型的な価値観を持った男性と言える。ダーラントはゼンタを「誠実」と褒めているが、彼の目にゼンタは、第2幕で登場する糸紡ぎの娘たちや乳母マリーと同じように、家事に専念し、自分の言うことを聞く従順な娘と映っていたと言えるだろう。

2. バラードから明らかになるゼンタ像

第2幕の冒頭で、水夫たちの帰りを待つ娘たちが仕事歌を歌いながら、糸紡ぎに精を出す一方、ゼンタは壁にかけられていたオランダ人の肖像画に見入っている。乳母マリーや娘たちにからかわれたゼンタは、幼少期にマリーから教えてもらったバラード⁽⁸⁾を歌い出す。ゼンタはこのバラードで自分がオラ

(8) ヴァーグナーは、『さまよえるオランダ人』を本格的に創作する前に、ゼンタのバラードを構想し、三連からなる詩と旋律を仕上げた。バラードには作品全体の展開が凝縮されており、ヴァーグナーはゼンタのバラードを「オペラ全曲の主題的萌芽」(*der thematische Keim zu der ganzen Musik der Oper*)と表現している。この主題イメージが完全な織物 (*Gewebe*) となり、ドラマ全体に広がることによって有機的な作品が完成される。この発想は後に「ライトモチーフ (示導動 ノ

ンダ人の救済者となることを歌う。

ゼンタはバラードを歌う前に他の娘たちとは明らかに異なる態度を示しているが、その様子はバラードの音楽的な側面においても表れている。ディーター・ボルヒマイヤーは他の娘たちが歌う糸紡ぎの歌を、体の動きに合わせた「律動的なりズム」(*der motorische Rhythmus*)にのった「典型的な仕事歌」(*ein typisches Arbeitslied*)と表現している。その一方でゼンタのバラードは「非律動的なりズム」(*der unmotorische Rhythmus*)であり、聴衆を即座に異なる世界へとといざなう真の音楽(*die wahre Musik*)だと述べている⁽⁹⁾。聴衆が異世界へと導かれる様子はバラードの第2連で、ゼンタをからかっていった糸紡ぎの娘たちが共に歌い出す場面にも表れている。「真の音楽」であるバラードには人を魅了する強い力が備わっているのである。

このように音楽によっても、ゼンタは他の娘たちと異なる存在であることが示されている。つまり、バラードを歌うゼンタによって示されるゼンタ像は、呪われたオランダ人に共感し、命を懸けて彼を救うことを決意する勇敢な女性像であると言えるだろう。

3. 使命を遂行するゼンタ

第2幕・第3場において、ついに現実のオランダ人と対面したゼンタは、以下の台詞を言い、自分の確信が間違っていなかったことを知る。

ゼンタ：

私は不思議な夢に沈んだのだろうか？

私が見ているのは幻影であろうか？

今までいつわりの場所 (*trügerische Räume*) にいたのであろうか？

「機」(*Leitmotiv*)へと発展し、『さまよえるオランダ人』以降のヴァーグナー作品に特有な表現方法となる。Vgl. Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. S.302.

(9) Vgl. Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners. Idee-Dichtung-Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982, S.183.

目ざめの日が⁹、今日訪れたのか？

(*brach des Erwachens*⁽¹⁰⁾ Tag heut an?)

彼は苦悩に満ちた面持ちで私の前に立つ。

彼の深い悲しみが私の心を打つ。

深い同情 (*Mitleid*) の声は偽りではあるまい？

いくたびか夢見たとおりに、彼はここに立つ。

わが胸に燃える苦しみ、

ああ！この欲求をどういったらよいのだろう？

あなたの憧憬の目あて－救済が

私によって得られるならば！ (S.29 f.)

この場面においてゼンタがオランダ人の苦しみを理解しただけで、死を決意することは理解しがたく感じられるが、ゼンタの「今までいつわりの場所にいたのであろうか」という台詞から、まずゼンタが父ダーラントや糸車を紡ぐ娘たちの世界は自分がいるべき世界ではないと感じていたことが分かる。そして「目ざめの日が、今日訪れたのか？」という台詞からは、ゼンタが自分の理想とする世界の到来を予感していると解釈できる。ハンス・マイヤーはゼンタについて、「ゼンタは新しいもの、未知のもの、そして現在と環境からの脱出への憧れを具体化している」⁽¹¹⁾と述べているが、ゼンタの誓いは呪われたオランダ人だけでなく、ゼンタ自身の「解放」を意味すると見ることができる。

第3節 ゼンタによるオランダ人救済の意味

演出家ハリー・クプファー (Harry Kupfer, 1935-) が、パイロイト音楽祭での本作品上演の際に、ゼンタに関する印象的な解釈を行ったことはよく知ら

(10) イタリアックはヴァーグナーによる。

(11) Vgl. Hans Mayer: *Nicht mehr und noch nicht im »fliegenden Holländer«*. In: „Richard Wagner“ Mitwelt und Nachwelt. Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 1978, S.188.

れている。クプファーは1978年のバイロイト音楽祭で、作中の出来事すべてを神経過敏で空想的なゼンタの白昼夢として描く演出を行った。この演出は非常に画期的であったため、大きな注目を集めた。

作品全体を通してゼンタは「夢想的」な姿を見せており、これはゼンタの特徴の一つと言える。しかし、ゼンタを病的な少女として描くこの演出は、ヴァーグナーが構想したゼンタ像とは大きく異なっている。ヴァーグナーは1852年12月に書いた『オペラ「さまよえるオランダ人」の上演のための覚え書』の中で、「彼女（ゼンタ）の夢想的な本質が、近代の病的な感傷性とは混同されてはいけない。その逆であり、彼女は実に芯のしっかりした北欧の娘である。見かけは感傷的であっても、まったく素朴である。」⁽¹²⁾と述べている。ヴァーグナーは、ゼンタという少女の特性を「素朴な」、「純真無垢な」という意味での„naiv“と形容している⁽¹³⁾。ゼンタは純真であったからこそ、自分の気持ちを抑えて、親の命ずるままに家事をこなす娘たちの世界を異質だと感じ、彼女たちの想像を超えるオランダ人の運命に同情することができた。この意味においてゼンタの行動は病弱な娘の白昼夢ではなく、純真さ（Naivität）からの勇敢な行動であったと考えられる。

ゼンタの行動の意味を詳しくみると、それは次のように解釈することができるように思われる。上述したように、オランダ人は神の領域を犯したことで罪人とされている。またボルヒマイヤーはオランダ人をオデュッセウスやコロンブスと比較している⁽¹⁴⁾。この解釈に従うとオランダ人は常人が成し得ない試みをしたため、その不遜を罰せられたと言える。ゼンタがその「純真さ」

(12) Richard Wagner: *Bemerkungen zur Aufführung der Oper »Der fliegende Holländer«* (1852) In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften*. Band 2. S.50.

(13) グリムの辞典によると、naivには *ungezwungen*（強制されない、自然の）、*ungekünstelt*（作為のないありのままの）、*treuherzig*（純真な、相手を信じきった）という意味がある。Vgl. Brüder Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Band 7. Bearbeitet von Dr. Matthias von Lexer. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1889, S.321.

(14) Borchmeyer 1982, S.183.

(Naivität) で直観し、共感を覚えたのは、オランダ人のこの大胆な精神であったと考えられる。

ゼンタの死は、不当な罪を負わされた人を救出する気高い行為であり、彼女自身の海への跳躍も、同じ気高い世界への跳躍であったとすることができるだろう。

第2章 タンホイザーを愛する聖女エリーザベトの考察

1842年にパリを去りドイツへ帰還したヴァーグナーは、同年6月にドレスデンで『タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦』(*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*)の脚本制作に取りかかった。翌年6月に脚本を完成させ、7月に作曲を開始した。そして、1844年に作曲を、1845年4月13日に総譜を書き終えた。『タンホイザー』はこの年の10月19日にドレスデンの宮廷劇場で初演を迎えることになる⁽¹⁵⁾。

ヴァーグナーは『タンホイザー』執筆に際して、テーク、ハイネ、グリム兄弟、ホフマン達が、伝説に基づいて書いた話を参考にしている。その伝説とは「タンホイザー伝説」と「ヴァルトブルクの歌合戦伝説」である。本来この二つの伝説は別々のものであるが、ヴァーグナーはタンホイザーとハインリヒ・フォン・オフターディンゲンが同一人物であるとする論文に影響を受けてこの作品を書いたようである⁽¹⁶⁾。そのため第1幕・第4場でヴォルフラムたちがタンホイザーに「ハインリヒ」と呼び掛けるということが起きている。

(15) ミリントン前掲書、171頁を参照。

(16) 『ヴァーグナー・ハンドブック』によれば、この論文とは、1838年に執筆された、C. T. L. ルーカス (C. T. L. Lucas) の『ヴァルトブルクの歌合戦について』(*Ueber den Krieg von Wartburg*) である。Vgl. Laurenz Lütteken (Hg.): *Wagner Handbuch*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Stuttgart und Weimer: J. B. Metzler, 2012, S.104.

第1節 タンホイザーが被った呪いの意味

劇中で、タンホイザーは二つの世界を揺れ動き、苦悩する姿を見せている。タンホイザーが被った呪いについて考えると、それはオランダ人の場合より複雑なプロセスを経ていると言えるだろう。

作品はヴェーヌスベルクの場面から始まる。第1幕・第1場でタンホイザーがキリスト教によって異端とされた愛の女神ヴェーヌスのもとで享楽の生活を送っていることが示される。ところが、タンホイザーはヴェーヌスベルクの享楽に満ちた世界に息苦しさを覚え、再び地上世界つまりヴァルトブルクの帰還をヴェーヌスに求め、地上世界へ帰還する。第2幕の「愛の本質」(der Liebe Wesen)をテーマに行われた歌合戦の場面でヴァルトブルクの歌人たちが精神的な愛ばかりを歌うことに不満を抱いたタンホイザーが、享楽にこそ愛の本質があると歌う。そして最後に異教の女神ヴェーヌスの名前を口にするこゝで、自分がヴェーヌスベルクにいたことを明かしてしまう。このスキャンダルを耳にした一同は、彼を呪われた存在として共同体から追放する。これによって「タンホイザーへの呪い」は完成する。本来ならば、永劫の罪に落とされるはずのタンホイザーであるが、エリーザベトが仲介の手を差し伸べた結果、領主ヘルマンは救済の唯一の方法として、ローマ教皇の赦しを乞う道をタンホイザーに指し示す。タンホイザーは、巡礼の一行とともにローマに赴くが、ヴェーヌスベルクへ行った罪の赦しは得られなかった。

第2節 救済者としてのエリーザベト

1. 宮廷社会にとってのエリーザベト

本節では、タンホイザーの救いにとって重要な役割を果たすエリーザベト⁽¹⁷⁾について考察する。彼女は領主ヘルマンの姪にあたり、ヴァルトブルクの

(17) エリーザベトのモデルは二人存在する。一人は、歌合戦伝説に登場する領主ヘルマンの妃グフィーであり、もう一人はハンガリー王の息女エリーザベトである。後者はヘルマンの嫡子ルートヴィヒの妃となり、死後聖女とされた。ヴァーグナーはこの二人の女性を融合して、彼自身のエリーザベトを創り出した。三光長治『知られざるワーグナー』法政大学出版局 1997年 158頁を参照。

人々にとって崇拜の対象、つまり高きミンネの対象という役目を担っている。彼女は誰も手を触れることができない高貴な存在とされている。第1幕・第4場でヴァルトブルクの歌人ヴォルフラムも、エリーザベトのことを「もっとも高潔な乙女」(die tugendreichste Maid)と讃えている。

2. 恋する女性としてのエリーザベト

しかし、ミンネの対象として崇められていたエリーザベトは第2幕の歌合戦の場で様子が一変する。第2幕・第2場で彼女はヴァルトブルクへ帰還したタンホイザーと再会したときに次のように告白する。

エリーザベト：

歌手たちのたくみな歌を

私は聴くのが好きです。

彼らの歌や賛美は

私には優美な芸術とされます。

しかしあなたの歌は私の胸に

なんという不思議な新しい生命 (ein seltsam neues Leben) を

呼び起こしたことでしょう！

ある時は痛みのごとく身体をふるわし、

ある時は激しい歓楽におののく。

知らざりし情感 (Gefühle)！

知らざりし欲求 (Verlangen)！

名づけ得ざりし歓喜 (Wonne) の前に、

私の他の好きなものは消えてしまいました。

そしてあなたが私たちの所から行ってしまわれたとき、

私の平和と快楽は失われてしまいました。

歌手たちの歌う歌は生気なく思われ、

その意味は曇っているように思われました。

夢の中では私は鈍い苦痛を感じ、
目覚めれば悲しい妄想があるばかり。
喜びは私の胸より奪われたのです。
ハインリヒ！あなたは私にひどいことをなされたのね！（S.69 f.）

この台詞から、エリーザベトはタンホイザーの歌を聴いて、それまで知らなかった感情、つまり「情感」や「欲求」、「歓喜」を知ったことが分かる。またこの感情を知ったのは、タンホイザーがヴェーヌスベルクへ行く前であったこともここで明らかになっている。すなわち、エリーザベトは最初からタンホイザーに魅せられていたと考えられる。

すでに述べた「愛の本質」をテーマとする歌合戦の場で、タンホイザーが愛の本質は「享楽」にあると歌ったとき、エリーザベトだけが賛成の意を示そうとする身振りをする。そして歌合戦の最後にタンホイザーがヴェーヌスベルクで暮らしていたことを漏らし、人々から嫌悪されたとき、エリーザベトだけが味方となってタンホイザー救済の可能性を示し、しかも自らの命を犠牲にする覚悟も見せる。このときエリーザベトはヴァルトブルクの人が考えていたのとは異なる姿を人々に露呈したことになる。

3. 犠牲者としてのエリーザベト

作品を通してエリーザベトは神聖な姿をみせていることが特徴的である。タンホイザーが歌合戦でヴェーヌスの名前を口にして追放されそうになったとき、エリーザベトは次の台詞を言って、タンホイザーをかばう。

エリーザベト：
おそろしき力ある魔法にとらわれた
不幸なる男、
彼はこの世の贖罪（Reue）や懺悔（Buße）によっても
救いをもたらされることはないのでしょうか？（S.78）

ここでエリーザベトはタンホイザーのような罪人も懺悔や贖罪によって救われるはずだと主張し、神の教えを周囲の人々に伝えようとしている。

そして、領主ヘルマンによってローマ巡礼を命じられたタンホイザーが、ローマまで巡礼に行っても赦しを得られなかったことが分かると、エリーザベトは自分の命を捨てて神にタンホイザーの救済を乞い願うしか手段はないと考える。そのときの台詞は以下の通りである。

エリーザベト：

しかし、すべての過ちを贖うことが出来ないならば、

どうぞ私を慈悲深くお召し下さい。

私があなたのふさわしき婢として

謙虚に近づけますように。

あなたの恵みにみちた恩愛により、

彼の罪のために乞い願うことが出来ますように！（S.83）

この姿はまさにキリスト教的な意味での自己犠牲であり、彼女の神聖さを際立たせている。ここでエリーザベトは自分が情感や欲求という感情を抱いたことを罪だと認め、罪を償うためにも死を厭わないと覚悟を決める。

第3節 エリーザベトの自己犠牲の意味

しかし、ボルヒマイヤーによれば、エリーザベトの行為についてもう一つ別の解釈が可能なのである。ボルヒマイヤーは「音楽」の特質について次のように述べている。

音楽は表現媒体として官能性の原理、そしてその原理に基づく「エロティックな独創性」に対応している。音楽はキルケゴールによると「キリスト教が音楽を締め出すことによってキリスト教が措定した芸術である。（中略）換言すると、音楽はデモーニッシュなものである。エロティック

な独創性の中に、音楽はその絶対的な対象物を持っている。」それゆえドン・ファンはキルケゴールにとって古典的な作品であり、音楽の極致である。ヴァーグナーのヴェーヌスベルクは音楽のこの理念の正しさを確認しているように見える。⁽¹⁸⁾

このボルヒマイヤーの解釈によって、タンホイザーの呪いの元となった行為、つまりタンホイザーのヴェーヌスベルク行きの真の理由が理解できるように思われる。「真の音楽」を求めるタンホイザーが官能の世界に惹かれることは音楽家として自然なことであると考えられる。しかし、タンホイザーはヴェーヌスベルクでの生活に満足できず再びヴァルトブルクに戻ってくる。その理由についてボルヒマイヤーは次のように述べている。

不自由と不毛に満ちたヴァルトブルクの詩人たちの虚ろな因習性からヴェーヌスベルクに逃れてきたタンホイザーは、そこ（ヴェーヌスベルク）でも、芸術家としてまた別の不自由と不毛に脅かされていると感じる。ここでもあそこでも彼は何ものにも歪められていない原初の感情（*elementar(en) Gefühl*）に憧れている。ヴァルトブルクの共同体の、現実とはかけ離れた感傷的世界の中では、享受することが彼に禁じられていたとするなら、今（ヴェーヌスベルク）では、享樂が、彼が苦しむことを妨げるのである。しかし両者、つまり非常に深い苦悩（*Leiden*）と享樂（*Genuß*）は、共に詩人精神の中身なのである。⁽¹⁹⁾

ここでは、ヴァルトブルクの不自由や不毛から逃れたタンホイザーは、今度はヴェーヌスベルクの永遠に続く享樂に飽きて、別の不自由や不毛を感じ、新しい世界を求めているという解釈がなされている。このようなタンホイザーの内面の解釈を踏まえると、エリーザベトがタンホイザーの赦しを求め、彼のた

⁽¹⁸⁾ Borchmeyer 1982, S.202.

⁽¹⁹⁾ Ebd. S.200.

めに命を捧げる決意までする理由が分かるように思われる。すなわちエリーザベトはタンホイザーが真の芸術家であることを直観し、彼がその芸術家の使命に忠実に行動したことを感じていたため、彼の歌に惹かれ、彼のヴェーヌスベルク行きも甘受することができたと考えることができる。つまりエリーザベトの死は、単なるキリスト教的な自己犠牲ではなく、苦悩と享樂、あるいは精神と官能の融合を求めようとする真の芸術家への共感を表す行為であったと解釈できるのではないだろうか。

ヴァーグナー自身が『友人たちへの伝言』の中で、次のように述べている。

私の『タンホイザー』に、特異にキリスト教的だ、無力な賛美調だ、などというレッテルを貼り付けようとする現代の軽薄さのなかで機智を磨いた批評家たちが、いまやなんと低俗に見えてしまうことだろう！彼らはおのれの無能の歌を、自分たちが理解できない私の歌のなかに見出しているのである。⁽²⁰⁾

このようにヴァーグナーは、『タンホイザー』をキリスト教賛美の作品と見る解釈を皮相なものとして厳しく批判している。このことを考え合わせると、ヴァーグナーがタンホイザーとエリーザベトに真の芸術家とその理解者という形姿を与えようとしたと見る解釈の方が、作者の意図に近いように思われる。

第3章 ヴァーグナーの理想

第1節 「純粹に人間的な内容」の発見

ヴァーグナーの時代は、イタリアあるいはフランスが依然としてオペラの中心地であったため、ドイツ人作曲家はイタリアかフランスのオペラ様式を模倣することが多かった。実際ヴァーグナーも『さまよえるオランダ人』以前はイ

⁽²⁰⁾ Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. S.253.

タリアとフランスの様式を手本としていた⁽²¹⁾。ヴァーグナーは『恋愛禁制』に取りかかった1834年に執筆した処女論文『ドイツのオペラ』の中で、イタリアやフランスのオペラの長所を挙げる一方、ドイツのオペラ音楽はその精神性、学識性のせいで「血の通った人間像」(warme menschliche Gestalten)を作り出せず、良い作品を生み出せなかったことを嘆いている⁽²²⁾。

しかし、ヴァーグナーは1860年に著した論文『未来音楽』では、イタリアとフランス・オペラの問題点を挙げている。ヴァーグナーによると、イタリアのオペラは歌唱美を重んじているため、歌手の技量を優先して作曲されることが多い。そのため彼の目には、イタリア・オペラは人物や人間像の個性的な意味づけを怠っているように映っていた。そして、フランス・オペラに関しては、「グランド・オペラ」が示す規範に俳優も作家も従う必要があり、オペラ作家は「線引きされた枠組みの中を筋書きと音楽で埋めるだけでよかった」⁽²³⁾と記している。つまり、どちらの様式も作曲家ヴァーグナーが目指すオペラの形ではなくなっていた。

ヴァーグナーは、彼がオペラで表現しようとするものは、「血の通った人間像」、「純粋に人間的な内容」(der rein menschliche Inhalt)であると、自身の著作の中で繰り返し主張している。ヴァーグナーが「純粋に人間的な内容」という概念によって意図したところを詳しく見てゆくことにする。

第2節 「純粋に人間的な内容」の表現

ヴァーグナーの創作活動に影響を与えた人物の一人として、ヴィルヘルミーネ・シュレーダー＝デフリント (Wilhelmine Schröder-Devrient, 1804-

(21) ヴァーグナーは『恋愛禁制』(Liebesverbot, 1836年初演)をイタリア・オペラの様式で、『リエンツィ』(Rienzi, 1842年初演)をフランスのグランド・オペラ様式で創作した。Vgl. Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. S.227 f.

(22) Vgl. Richard Wagner: *Die deutsche Oper*. (1834) In: *Dichtungen und Schriften*. Band 5. S.9.

(23) Vgl. Richard Wagner: »Zukunftsmusik« *An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen*. (1860) In: *Dichtungen und Schriften* Band 5. S.48 f.

1860)⁽²⁴⁾が挙げられる。彼女は当時、ドイツで有名なソプラノ歌手または女優として活躍していた。ヴァーグナーは若き日に、ベートーヴェンのオペラ『フィデリオ』(Fidelio)の登場人物、レオノーレを演じる彼女の演技や歌唱に魅了された。ヴァーグナーは『友人たちへの伝言』の中で、デフリーントとの衝撃的な出会いが自身の青春時代にどれだけ影響を与えたかということについてページを割いて回想している⁽²⁵⁾。

この時のヴァーグナーは『リエンツィ』で大成功を取めたものの、続く『さまよえるオランダ人』では前作と作風や形式を大きく変えた結果、この作品の上演は不成功に終わった。『リエンツィ』の成功のおかげで、ヴァーグナーの知名度は上がり、芸術家として認知されるようになっていたが、それは彼自身にとってはまだ芸術家としての本当の成功ではなかった。上述のように、『リエンツィ』は彼がバリで成功するためにグランド・オペラ様式で書いた作品であるため、登場人物の内面よりも、バレエの挿入や迫力満点の舞台装置など外面的な要素を重視したものになっていた。一方『さまよえるオランダ人』では、それとは対照的に、登場人物の内面を表現することに重点を置き、それ以外の要素を極力抑えていた。ヴァーグナー自身が彼のオペラで目指していたことは後者であり、それが人々に理解され、認められるようになって初めて本当の成功を取めたことになるはずだった。

本当の成功ではないことを感じながらも、『リエンツィ』の外面的な成功に満足しようとしていたヴァーグナーを目覚めさせた人物こそが、デフリーントである。ヴァーグナーと同様、彼女も芸術家として外面生活と自分の内面との葛藤に苦しんでいた。つまり劇場が示す要求と彼女の理想が異なっていたのである。彼女の歌唱は登場人物の内面や感情を的確に表現していて、聴衆を魅了する力を持っていた。『さまよえるオランダ人』の初演で彼女のゼンタを聴い

(24) デフリーントは『リエンツィ』のアドリアーノ、『さまよえるオランダ人』のゼンタ、『タンホイザー』のヴェーヌスをそれぞれの初演で演じている。ミリントン前掲書、334頁を参照。

(25) Vgl. Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. S.225, 250 f.

た聴衆は感激していたとヴァーグナーは後に伝えている⁽²⁶⁾。ヴァーグナーはデフリーストのこの姿に共感を示すと同時に「純粋に人間的な内容」を表現する芸術創作への衝動に駆られた。

第3節 理想とするオペラへの道

1. 素材の変更

ヴァーグナーは「純粋に人間的な内容」を表現するという目標に近づくために、『さまよえるオランダ人』の素材をそれまでの歴史的事件から「伝説」(Sage)へと変更した。ヴァーグナーは、伝説を扱う利点を『未来音楽』で次のように説明している。

(伝承文学は) いつの時代にどんな国民の間から生まれたものであろうと、時代状況や国民生活のなかから純粋に人間的な内容だけをつかみとり、このジャンルだけに固有な、きわめて簡潔であるがゆえにたちどころに理解できる形式によって表現するという点ですぐれたものをもっている。⁽²⁷⁾

歴史的事件を素材として使用する場合は、歴史上の出来事などの説明を劇中で行わなければならないのに対して、伝説は筋が単純明快であるため、作者はドラマの展開において重要な場面だけに集中することができる。

ヴァーグナーはパリからドイツへ帰還した1842年から、中世ドイツ文学の研究に取り組んでいた。そしてこの研究はドイツの根源をなす太古の神話まで及んだ。『友人たちへの伝言』の中でヴァーグナーは、神話と現代文学の相違を次のように述べている。

⁽²⁶⁾ Vgl. Ebd. S.251.

⁽²⁷⁾ Wagner: »Zukunftsmusik« S.82 f. 日本語訳は以下を参照し、一部執筆者が手を加えた。リヒャルト・ワーグナー (三光長治監修) 『ワーグナー著作集①』 第三文明社 1990年 99-185頁

後世の文学が神話を覆って歪めてきた衣装を一枚一枚剥ぎ取ると、ついに神話が純粹無垢な美しさで姿を現したのである。私がそこに看取したのは、歴史の型にはめられて、真の姿よりも衣装に関心を向けさせるような人物像ではなく、真実に即した赤裸々な人間の姿であった。私はその姿に、たぎる血潮と力強い筋肉が自由奔放に躍動するさまを、余すところなく感知できた。⁽²⁸⁾

真実に即した赤裸々な人間は、ヴァーグナーによって「真の人間」(*der wahre Mensch*)⁽²⁹⁾と表現されている。これこそがヴァーグナーが『未来音楽』で「純粹に人間的な内容」と言っていたものである。

『さまよえるオランダ人』以降、ヴァーグナーは「純粹に人間的な内容」、「真の人間」を表現するのに最適の素材を神話や伝説に見出すことになった。このような試みは『タンホイザー』、『ローエングリン』(*Lohengrin*, 1850年初演)を越え、『トリスタンとイゾルデ』(*Tristan und Isolde*, 1865年初演)、『ニーベルングの指輪』(*Der Ring des Nibelungen*, 1876年初演)、へと続いてゆくのである。

2. 人物像の深化

最後に、第1章と第2章で取り上げたゼンタ像とエリーザベト像を、「真の人間」という観点から見ることにする。

ゼンタとエリーザベトは、呪われた男性主人公を自らの死をもって救済するという点で大きな共通点を有していた。ゼンタの自己犠牲の動機としては「同情」(*Mitleid*)という感情が重要な働きをしていたと考えられる。ゼンタの台詞⁽³⁰⁾にもこの言葉が発せられている。「同情」とは他人の不幸や苦悩を自分のことのように思いやることであるが、ゼンタがオランダ人の苦悩を理解し、自

⁽²⁸⁾ Wagner: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. S.289 f.

⁽²⁹⁾ Ebd. S.290.

⁽³⁰⁾ 第1章・第2節・3.を参照。

己犠牲を遂げる行為は、最上級の「同情」と言えるだろう。この作品においては、理屈抜きで相手を思いやる感情が、ヴァーグナーが考える「純粋に人間的な内容」の表れであったと考えられる。褒美のために一生懸命仕事をする糸紡ぎの娘たちは、相手の男性のことを理屈抜きで思いやることのできない「衣装をまとった」存在なのである。ゼンタはそのような衣装を脱ぎ捨てた「純粋無垢な」存在として描かれている。

『タンホイザー』におけるエリーザベトのタンホイザーへの愛は、本来ならば「罪」という性質を持たなかったはずである。しかし彼が芸術的衝動に突き動かされてヴェーヌスベルクへ行ったことによって、彼女のタンホイザーへの愛も罪あるものに変じてしまった。第3幕において、タンホイザーだけがローマから帰還していないことを知ったエリーザベトは、この自らの罪を認めている。その彼女に残された愛の行為は自らを聖母マリアに差し出すことであった。エリーザベトのタンホイザーへの無償の「愛」は、ヴァーグナーが考える「純粋に人間的な内容」の形象化であったと考えられる。『さまよえるオランダ人』と『タンホイザー』においてそれぞれ描かれている、対立する世界は、「真の人間」であるゼンタとエリーザベトの特異性を効果的に際立たせていると言えるだろう。

ヴァーグナーにしてみれば、この「理屈抜きの思いやり」は、彼が聴衆に求める思いと同じであったと言えるかもしれない。理屈を並べる批評家ではなく、心から自身の作品を理解してくれる聴衆をヴァーグナーは求めていたのである。ヴァーグナーはその後自身を理解してくれる人物を求めて創作活動を続けることになる。

お わ り に

本論文では、ヴァーグナーが自身のスタイルを確立しようと苦闘する時期に創作したオペラ、『さまよえるオランダ人』と『タンホイザー』に焦点を当てて論じた。「自分の理想」を表現する手段として、過去に例のない「伝説」に

素材を求めた。また、自らの理想の人間像を表現するために、ゼンタとエリーザベトという理想的な女性像を創り出した。このヴァーグナーの斬新な試みは、初演当初は聴衆に理解されなかったが、時を経てヴァーグナーの作品の理解は深まってゆくことになる。前章で明らかにした「純粹に人間的な内容」の表現は、後に続く『ローエングリン』にも「禁断の問い」というテーマに現れており、また『トリスタンとイゾルデ』における「愛死」(Liebestod)というテーマへと発展してゆくことになる。また本稿では女性だけに焦点を当てて論じたが、「純粹に人間的な」感情は男性主人公にも表現されていると考えられる。人生の嵐から安らぎに憧れるオランダ人、苦悩の中で享樂を、享樂の中で苦悩を求めるタンホイザーはヴァーグナーにとって「真の人間」であったと言えるだろう。これらの論点については稿を改めて論じることにはしたい。